

# O KAZALIŠTU, PARIZU I PROŠLOJ SEZONI

Malrauxova reforma subvencioniranih kazališta Francuske stavila je dosada gotovo nevidljivi avantgardni teatar mladih pod svjetlo scenskih reflektora. „Théâtre Recamier“ u istoimenoj ulici 7. arondismana priključen je „Théâtre National Populaire“: Jean Vilar je dobio na raspolaganje eksperimentalnu scenu na kojoj će bez finansijskih glavobolja utirati putove savremenoj dramaturgiji. Prva sezona njenog djelovanja nije nam otvorila nikakvu novu perspektivu, pa ipak možemo biti zadovoljni. Kroz susrete teatarskih avantgardista, redatelja Rogera Blina, Jeana Vilara, Jeana Negrona sa avantgardnim piscima Armandom Gattiem, Samuelom Beckettom, Borisom Vianom doživjeli smo, vidjeli kroz tri predstave cijeli kompleks aktualnog kazališta: literarna vrijednost i ograničenost literaturu, istinska poezija i grčevita hitljenja intelektualca da verbalizacijom pobijaju intelektualizam, pokušaji vrhinskih literata da trče za pjesnicima posudjujući maniru. I još nešto: opasnost da čitav niz, možda čitava generacija mladih pisaca, ne shvaćajući pravo značenje pojma avantgardnosti ostane u vječnoj sjeni Becketta i Ionesca, umjesto da traži vlastite puteve izraza. Ova sezona konačno me je utvrdila u mišljenju da su Ionesco i Beckett hibridne biljke, fenomene našeg vremena, bljeskovi ali ne repatiće. A sve ovo iz jedinstavne činjenice da je za prvi uspjeh nove scene trebalo čekati da se na njoj pojavi — Beckett. Jean Vilar je dao prednost mladima: Gattiu i Vianu.

„LE CRAPAUD-BUFFLE“ ARMANDA GATTI-a, priča o jedproktna elementima političke nom južnoameričkom diktatoru, satire, Ionescovskog teatra ap-

kinski motivi su organski apsorbirani i metamorfozirani, samo — citiram B. Poiro-Delpecha — „komad ni najmanje ne obnavlja kritiku govora preko apsurdnog, kao što su radili Ionesco i Beckett, a da ne govorim, prije njim, o Queneau, Tardieu, Jarryu, Jules Renardu...“ Osim toga, izgleda mi da se danas pri klasifikaciji jednog djela u avantgardu sve manje vodi računa o novom u njegovo čisto teatarskoj strukturi a mjesto nije se uzima kao kriterij šijejsko tretiranje teme straha, strepnje, već prilično određene i determinirane. Odrzatan mi je parolastički optimizam ali se bojim da zatvaranje teatra u domenu kraha, nemoci, već konfeksijskog straha, ne označi i početak njegove sterilnosti. Jer teatar je nužna, neophodna jedna makar i tragično optimistička nota, pokretna snaga, volja, pa ma kud bila usmjerena. Inače ostaje vrtinja u krugu, smjer — sastanak Vladimira i Estragona sa Godotom. Na toj razini je nekako i put Vianove porodice „Graditelja carstva“: bježe pred grandanjem nekog nevidljivog monstruma prema tavanu, istovremeno se osiplju, dok na zadnjoj etapi ne ostaje samo otac. On se, u nemogućnosti da bilo što uredi, o-pija riječima.

Treća predstava „LA DERNIERE BANDE“ („POSLEDNJA VRPČA“) SAMUELA BECKETTA (kupilirana sa nepretencioznom ali vrlo duhovitom i (dosta) originalnom „LETTRE MORTE“) poznatog romansijera ROBERTA PINGETA), u režiji Rogera Blina donijela je prvi instinski doživljaj, prvu radost scenske istine. A eto, izvanj, je sve isto kao kod učenika. I posljednji korak i beznadje. Starac sam (izvršni René-Jean Chauffard, možda najveća kreacija sezone) pred magnetofonom koji mu priča

rosa makar ostao u tom neugodnom položaju izdvojenosti od mase. Alegorija, jasna i intenciozna, nimalo prikriivena teza — osuda totalitarizma — svrstavaju komad u programatski, „an-gažirani“ teatar. Ne niječući njegov sociološki značaj tvrdim da je takvo kazalište rijetko stigli na razinu prave umjetnosti. A eto, impuls Ionescove umjetnosti pretvara jednu temu koja je lako mogla ostati papir,feuilleton, uvodnik u najčišću ljudsku ljepotu, u teatarsku poemu esencijalnog hitljenja i lčnosti. I sve s minimalnim sredstvima, jezikom krajnje jednostavnim, reklo bi se banalnim. Usporedba režija Jean-Luis Barraulta i Karl Meinz Strouxa pokazuje koliko je Ionescov tekst scenski „prijemljiv“: u dvije potpuno različite režijske koncepcije „Rinoceros“ se potpuno transformirao, u obje je uspio, tako da je nemoguće reći koja je „opravdanija“. Jednako francuska, ležernija, s naglašenijim elementima scenske igre, općenitija, u kolikojnjemačka, teža misaonija s poantama još vrlo aktualnih stvarnih iskustava „rinoceros“ bolesti. Znači, prvi teatarski tekst koji se ne tvrdi sam, već pušta umjetniku scene da ga tumači (a i gledaoci). Ionesco se u „Rinocerosu“ kao i u lam prozvedenom „Tuer sans gages“, vratio u dramskoj fakturi izvjesnim (da, sasvim vanjskim) elementima građanske drame, za razliku od prvih djela u kojima su ovi totalno ignorirani. Ovdje se mislim, možemo nadovezati na refleksije inspirirane sezonom male scene TNP-a. Ni Ionesco, kao ni Beckett, ne mogu značiti teatarsku budućnost. Njihov teatar može živjeti samo od njih, u njihovim rukama, u magiji njihove umjetnosti. Da je njihovo rušenje kompletne dramaturške skele u stvarjori ograničilo sredstva izraza, najbolje pokazuje ovo Ionescovo vraćanje (napominjem, samo formalno) pojedinim elementima buržoaske drame. Izgleda da je budućnost kazališta ipak na strani onih kojih su slobodno širili forme. U francuskim je to razmjerima Paul Claudel (na stranu njegova ideologija) Argument: Barraultove režije „Satenske cipele“ — lani u „Palais Royal“ i „Zlatne Glave“, ove godine u „Théâtre de France“. U svjetskim razmjerima je to Bertold Brecht.

Potpuno nezainteresiran za sva pravila, kako ona tradicije tako i ona modernosti, afont svim teorijama o kazalištu (a i suprotno mojim intimnim očekivanjima) „LE CHATEAU EN SUEDE“ („DVORAC U ŠVEDSKOJ“) FRANÇOISE SAGAN je uspio. Možda baš zato što je totalno slobodan od programatskih i teoretskih balasta, komad Sagano je mi je bio najoriginalniji doživljaj sezone. Osobe se pojavljuju na sceni i nestaju s nje bez ikakvog „opravdanja“, kako im se sviđi, i François Sagan je pisala komad kako joj se sviđalo, njen suradnik i režiser André Barsač je sve to prekrasno oživio i razigrao na daskama, tako da samo gluposti ili akribija mogu postavljati pitanja o postivanju ili nepostivanju pravila scene, o vjerovatnosti, što je autor hito reći i t. d. Komad je i komičan i tragičan, ili nije ni jedno ni drugo, igra afiniteta, svjdanja, erotskih isprepljanja je i površna i vrlo ozbiljna. Divno je da se, ponekad pojave i ovakve predstave! Zabava, a ni bulevarska ni jeftina. U njima, kroz naš aspekt (neka i malo rafiniran), nazreimo osnove komedije — stvaranje radosti.

Još negdje na početku stoljeća Antoine je u „Odeonu“ pokušao rekonstruirati Racinovu „Fedru“ u ruhu prauzreivaca. Postav-



Dumas: „Tri musketara“ (Theatre de la Cite Villaurbaine; režija: R. Planchon.

ljajući prošle godine na Strasbourgsku scenu „Andromahu“, mladi reditelj Daniel Leveugle, jedan od onih koje opsjeda problem savremenog interpretiranja klasike pisao je: „Problem je nači kompletni ekvivalent između onog što je bila premijera i jedne današnje predstave... Zato smo nastojali potpuno poštivati klasični stil i karakter tragedije u njenom stihovnom obliku i u njenju biti. Istovremeno smo stalno tendirali prema jednom pročišćavanju, sposobnom da izravnije dirne. Zato naša „Andromaha“ nije „à l'antique“ nego u francuskom XVII stoljeću, a ujedno protiv rekonstrukcije.“ Ovogodisnja „Fedra“ — režija Jean Mayer-a u „Comédie Française“, u koncepciji načelno sličnoj Leveuglovoj, postavila je iste probleme. Ideja Mayera da postavi Racina u dekoru i kostimima Grand Siecle predstavlja za najstariji francuski teatar korak naprijed u odnosu na dosadnašnje pseudorealističke „antike“ (vodjen nekim zlim fatumom upao sam jedne proljetne večeri na takvu predstavu Corneilleovog „Cinne“ i skoro se zagasio od prašine). Samo, Leveugle je obukao svoje glumce u kostime Louis XIV ali ih je okružilo sasvim stiliziranim dekorom. Stih je mogao nesmetano pjevati, a ono francusko u Racinu našlo je u kostimima dovoljan oslonac. Inscenacija Mayerove predstave tendirala je rekonstrukciji i time se upalo u drugu griješku: koliko nam je nezanimljiva „realistička“ rekonstrukcija Grčke, isto je toliko i adekvatna rekonstrukcija ambijenta Kralja Sunca. Ako još dodamo neshvatljivu koncepciju glumačke interpretacije (neka vrsta otudjivanja, što li?) — interpreti su stajali, gledali pred sebe, recitali bez trunke impulsa, u ritmu „sporang manometra“ (reakcija na patetiku, ali svakako pretjerana), jasnij su uzroci kraha. Izgleda da su se za savremeno izvajanje klasike samo dvije koncepcije pokazale sposobne za život: Vilarova, tunika na čistom, plavom fondu i Leveuglova. Ni „najsmonije“ potpuno moderniziranje ne drži. Suviše je apsurdno čuti Aleksandrine iz usta osobe u fraku ili trapericama.

## CENTRI U PROVINCIJI

Govorio sam o Leveugleu. Djeluje u Strasbourgu. Zapravo, da bi se našli najsmioniji među mladim francuskim rediteljima, treba ići u provinciju. Dvojica zadnje sezone doživljavaju i po-svećenje Pariza: Jean Dasté i Roger Planchon. Dasté je u industrijskom centru Srednšnjeg masiva, Saint-Etiennu iz „ničtega“ (predstave na trgovima, nevjero-vatnim salama i sl.) stvorio jednu od najboljih trupa Francuske. A Brechtov „Kavkaski krug kredom“ (postavljen na scenu zajedno sa mladim Englezom Johnom Blatchleyem koji je došao u Francusku da traži potpunu slobodu teatarskog izraza) najveći je njegov trijumf. Komad sa oko stotinu osoba Dasté je u vježbao za dvadesetak ljudi: problem je rješen upotrebom maski (u grčkom smislu) za sve epizodne uloge, što uostalom odgovara Brechtovim osob-

nim uputama. Princip otudjivanja je tako primjenjen na sporedne, samo skicirane likove dok su glavne uloge Gruse, Simona, Azdaka tumačene s mnogo topline i uživanja. Od tri „Kavkaska kruga“ („Berliner Ensemble“, Stupičin zagrebački i ovaj) Dastéov mi se čini naj-zavravniji i najuspjeliji. Stupica je pomalo zastranio u spektakl (sja-jan) gdje se Brecht jedva nazirao. Berliner Ensemble je opet opterećen izvjesnim Brechtovim teoretskim koncepcijama koje nisu uvijek na dobrobit Brechta pjesnika. Saint-Etienski je našao najsretniji izraz Brechta: funkcionalno je prihvaćeno sve ono pozitivno iz njegovih teorija, odbačeno ono pretjerano, i sve u svemu: vjerno pjesniku.

Slična je i avantura Rogera Planchona u radničkom predgrađu Liona, Villaurbaine. U trazenju epskog teatra (tu se pridružuje Brechtu smatrajući ga jednim izlazom) pribjegava često adaptiranu klasiku („Tri Musketira“ Dumas, zajedno sa Arturom Adamovom Gogoljevo „Mrtve duše“), obje recentno prikazane u Parizu). Koncepcija „Tri Musketira“, jedne od prvih Planchonovih predstava, proktna je i izrazitim didaktičkim elementima. Planchon je za odganjanje svoje mlade publike predgrađa izabrao popularnog Dumas, ali ne podilazeći ukusu publike, već, ako hoćete, napađajući ga na njegovom terenu. Igra je općenito u jednoj povišenoj noti, prelazeći s vremena na vrijeme u grotesku. I to u pravo tamo gdje bi ukus publike o\*ekivao sentimentalnost ili patetičnost. Tako se u svijesti gledaoca — vjeruje Roger — stvaraju mali šokovi, povremeno prisilno otudjivanje budi u njemu kritičku notu, preko kritike svog lošeg ukusa doći će do bolje.

## OPERA

Nevjerovatno u kakvom se jednom stanju do ove sezone nalazila pariška opera mise-ensence. Kao da je vrijeme bilo stalo. Kućice od kartona, sve bez stila, sve fals. Na programu „Werthera“ kojeg sam početkom 1959 slušao u „Opéra Comique“ nisam uopće uspio pronaći ime redatelja. U provinciji, u Lionu, postojaše je već tada Luis Erio sa svojim režijama u stilu Weiland Wagnera. Malrauxova reforma je i ovdje pročitila zrak. Prvi rezultati: Raymond Rouleau je režirao „Carmen“ a André Barsač „Toscu“ u Operi. Objje predstave se uklapaju u neoboroku koncepciju operne mise en scene, čiji je šampion danas Lucchino Visconti. „Carmen“, u scenografiji Lile de Nobili sa dominantama crnog i zлата, vidljivo inspirirano majstorima španjolskog „Zlatnog vijeka“, sa vanredno uigranim i razigranim masama, u divnoj interpretaciji Jean Rhodsa, u znaku veličine, somptuoznosti (i savršenog ukusa), možda je predstava sezone. Ja sam ipak ostao pristaša prozračnih, čistih, gotovo na same svjetlosne efekte svedenih režija Wagner — Erio gdje glazba ipak govori izravnije. A sigurno je da pri izboru koncepcije treba voditi računa i o komadu.

Petar SELEM

Ionesco: „Rinoceros“ (Theatre de France; režija: J. L. Barrault)



surda, surrealizma i psihijatrijske analize, ostavlja od početka do kraja neizbježiv utisak iskonstruiranosti. Ne ona „uhovita konstrukcija (najbolje poznata kao Marivauxova manira) koja podržava, nosi igru scene, već literarna kompilacija koja prenesena na scenu vuče za sobom miris polica biblioteka. Rijetki bljeskovi neke neobične, mračne ali iskrene poezije samo još više otkrivaju zabludu autora: zadržao je vlastitu poeziju zbog želje da pod svaku cijenu bude avantgardan, ili radije, da se uklopi u avantgardu. Režija Vilara, izvrsna glumačka ekipa, samo su nam pomogli da se uvjerimo o jednoj novoj vrsti konformizma.

„LES BATISSEURS D'EMPIRE“ („GRADITELJI CARSTVA“) BORISA VIANA, režija Jean Negroni, druga premijera male scene TNP-a značila je usporedno sa zvunim neuspjehom prve, djelimično uspio pokušaj. Vian je unio jednu neosporno individualnu notu, pa i neki kaf-

prazninu prošlog. Čovjek sasvim sam sa svojim besmislenim životom. Pa ipak, koliko poezije, koliko ljepote u tom čudnom ritmu sukobljavanja udaljenih isječaka vremena! Ovo, mislim, potvrđuje ono što sam rekao na početku: Beckett je jedan genijalni fenomen, ali njegov put ne može biti put budućnosti teatra, on ga je sam istražio do kraja.

Dvoaspektna analiza „RHINOCEROSA“ EUGENA IONESCOA (vidjeli smo ga najprije u „Théâtre de France“ Jean-Luis Barraulta a onda u Teatru Nacija u izvedbi „Schalspielhaus“ iz Düseldorfa) nadovezuje se na utiske iz „Théâtre Recamier“. Jednostavna fabula: ljudi, najprije nekoliko njih, počinju se pretvarati u rinocerose. Onda sve više. Rinocerosi dolaze u većinu. Oni ostali se počinju pomalo neugodno osjećati u ljudskom ruhu, nekako je zgodbije biti rinoceros. Na kraju ostaje samo jedan, mali Beranger koji postaje velik, koji jednostavno odbija da se pretvori u rinocero-

## O EKVIVALENTU STOLJEĆA (klasika i danas)

Još negdje na početku stoljeća Antoine je u „Odeonu“ pokušao rekonstruirati Racinovu „Fedru“ u ruhu prauzreivaca. Postav-